



INTRODUCCION

El Museo de la Xilografía de La Plata fue fundado en el año 1967. Su acción se basa en la divulgación de la técnica del granado en madera, dando a conocer su desarrollo y sus cultores. Nacido bajo la necesidad de abrir nuevos canales, por lo general incursiona en lugares no habituales de exopsición, haciendo llegar a los ámbitos más carenciados su aporte cultural.

La estampa, su imagen, la vida de sus cultores, son elementos más que suficientes para aportar vivencias diferentes a distintos núcleos sociales, en una modesta pretensión de abrir nuevas posibilidades de contacto directo con la cultura.

No desdeña tampoco albergarse en los ámbitos tradicionales. Su actitud es la de no retacear su aporte a ningún estamento social, continuando en forma permanente la práctica de las bases que dieran fundamento a su creación. Sin duda son, éstas, diferentes necesidades de información, pero en última instancia, son espacios vacíos a llenar.

Para abrir esas nuevas bocas de comunicación se ha valido de elementos nada convencionales que permiten instrumentar su dinámica de acción. Se trata de "CAJAS MOVILES", cuyo contenido varía de acuerdo a las distintas necesidades y que llevan en su interior, pequeñas exposiciones de rápido montaje. Con un simple elemento de sustentación (un atril, un pizarrón, un saliente donde colgar) se instala la muestra ambulante con idéntica sencillez a la de un puesto de feria.

Pequeños panoramas nacionales o muestras didácticas del desarrollo de la propia técnica o también cronologías históricas internacionales, son algunos de los tantos sustentos que dan coherencia al contenido de cada caja.

El préstamo a instituciones paralelas (educativas, culturales, deportivas, etc.), o directamente a las "familias" interesadas, agilizan y enriquecen el propósito principal que se marcara el Museo desde su fundación: llegar. Y mostrar.

Carece el Museo de un albergue fijo, si bien su acervo se resguarda en un local, pero, al transportar sus colecciones mueve, en forma constante, su domicilio: está en el lugar donde momentáneamente se exhibe su material o se presenta una de sus "cajas móviles".

Escapar a los encierros clásicos de las instituciones que atomizan el arte, ha sido la prioridad de su accionar. A trece años de su fundación, es realmente un modesto orgullo, el poder seguir sustentando los principios por los cuales se hizo necesario darle vida.

En la presencia de las obras, donadas por sus autores o conseguidas en base al canje, el Museo se manifiesta y canaliza la circulación de las creaciones de los practicantes de la xilografía.

Cada panorama presentado concreta así una modesta labor cultural de difusión comunitaria.

CARACTER POPULAR DE LA IMAGEN XILOGRAFICA

El grabado posee una cualidad íntima que se resguarda en las dimensiones de sus formatos habituales de simple manipulación.

Esta circulación manual de la estampa se remonta originariamente a las manifesta-

ciones más arraigadas en las costumbres y tradiciones populares, como las "estampitas" religiosas o profanas que conducen, de manera directa, a la página suelta o desplegada y por último al libro.

También, la calidez de lo táctil de todo lo que se recibe en forma "directa" y a la mano, sin las típicas mediatizaciones que suponen sus hermanas, las obras de arte, redundan en beneficio de una desacralización, entronizada en la distancia "impuesta" al observador por la misma conformación de los ambientes de exposición (galerías y museos) y por los elementos subsidiarios (vidrios y marcos) que enfrían el diálogo.

No queremos con esto desconocer la índole de las numerosas propuestas del arte contemporáneo que vienen desarrollándose en torno a un arte de participación, en el que lo "tocable" es ya un valor altamente cualificado.

Ocurre de igual modo con las posibilidades de multiplicación que caracterizan las manifestaciones de la técnica a la que nos referimos. Hay muchos otros modos de multiplicación de los ejemplares antes únicos, que han cambiado la impronta del proceso de decodificación y degustación del "objeto artístico", más allá o más acá del éxito o la efectividad de sus intentos de generalizar la propagación y el consumo entre un "supuestamente masivo" número de destinatarios.

Las primeras incisiones practicadas por el hombre fueron las aparecidas en las cavernas, guarida natural del primitivo. Esos relieves producidos desgastando las paredes por medio de instrumentos cortantes, también producto de la talla; preanunciaban la posibilidad de lo que posteriormente se convertiría en la técnica del grabado. Pero principalmente la madera fue y es el elemento primario ofrecido por la naturaleza a la mano del hombre.

Parece ser que el traslado de la imagen trabajada por la incisión fue un hecho casual, ya que la porosidad de una madera absorbió la textura de otra superpuesta y gestó el transporte de esa imagen sobre otro soporte al que le había servido de base original. Es ese el nacimiento de la estampación.

No obstante la madera supo y pudo dejar su impronta en la misma madera, en la arcilla, en la cera o en la seda. Recién con el uso del papel, se inició un nuevo nacimiento tan fundamental como para marcar el destino, la historia y la cultura del hombre. Si bien los chinos conocían el papel desde finales del siglo I y nuestros aztecas escribieron sus libros de la vida (códices) mucho antes de la devastación producida por los conquistadores; en Europa el papel fue recién conocido a partir del siglo XI y tuvo que esperar unos trescientos cincuenta años más para llegar a su propia manufactura.

La técnica siguió así desarrollándose y no sólo las conquistas materiales dejaron su impronta en este apasionante desarrollo de la estampación. Junto con las aventuras de sus hermanas artísticas, las diferentes escuelas fueron aportando a las imágenes, los signos iconográficos de cada época. Hecho que se traduce en su incorporación a la historia del arte conocida.

Sin embargo, el grabado en madera no nació en cuna de oro (estética) sino más bien como práctica creativa que diera respuesta a las necesidades comunicativas del pueblo. Aliado así a las posibilidades de creación popular, no es caprichoso deducir que su técnica se fundara en el principio mismo de la ruptura del ejem-

plar único, en su deseo de abastecer de imágenes a la mayor cantidad de personas.

Esa posibilidad de reproducción permitió y permite la exacta repetibilidad de la imagen en cada ejemplar que se convierte de este modo en un original por el cuidado de registro de estampación así como por la aplicación de iguales tintas, aun incluso cuando se pueda utilizar más de un color.

En un principio las xilografías sueltas cumplieron el rol de simples papeles de embalaje y otras aparecieron en naipes o juegos de baraja. Pero las que hoy conocemos como "estampas" tuvieron sus antecesoras en las xilografías sueltas de formato pequeño que presentaban más que representar a santos y vírgenes con atributos religiosos cargados de significación simbólica.

"Mucho antes de que finalizara el siglo se dejó sentir (...) la huella de la manufactura, pues hay algunos (santos) que presentan cabezas cambiables y atributos impresos con pequeños bloques acoplados en ranuras dejadas expresamente en los bloques mayores. De este modo vemos diferentes santos con cuerpos, ropas, fondos y accesorios idénticos, todos impresos con el mismo bloque" (Ivins, pág. 40). Cabría preguntar si ocurrió esta variante artesanal antes o durante la misma evolución seguida por la impresión de textos hasta llegar a las cajas con tipos móviles de Gutenberg.

Las noticias que nos han llegado, dicen que la invención de los caracteres móviles de imprenta se produjo a mediados del siglo XV y dio al grabado en Alemania, Holanda e Italia un gran impulso como complemento visualizador de los textos literarios.

Pero más acá o más allá de estos primogénicos progresos, es fundamental destacar que las xilografías de hojas sueltas estuvieron siempre destinadas al pueblo liso y llano, de allí el carácter popular de las barajas y estampas religiosas y/o profanas que poblaron el universo cotidiano con la misma inocencia de la superstición o la fe religiosa que las inspiraba.

La xilografía parece entonces definirse a sí mismo como la resultante de lo popular en un juego de lo visual y lo tangible al que no puede mezclársele con las interpretaciones estereotipadas de las artes sagradas, eternas y mayores.

Multiplicidad, desacralización, humanidad y modestia subrayada por temas que en su mayoría abrazan costumbres, denuncian o anuncian ritos, preconizan elementos iconográficos, grafican literaturas poéticas, expresan sentimientos o informan hechos. Todo ello trasladado a la imagen mediante la ayuda de una técnica simple y de un instrumental tan elemental como el mismo apresto doméstico del hombre de la época (cuchillos para cortar, pigmentos para esparcir, papel y cucharas de metal y/o madera para frotar).

Más adelante llegó el perfeccionamiento con la utilización de las primeras prensas simples con platinas desplazables o tórculos de imagen siniestra que, aún hoy, alambican los talleres creando para el xilógrafo una poética y extraña sensación de demiurgo.

Pero también es cierto que hoy, todo niño/adulto conserva en su interioridad una potencialidad expresiva que se va suprimiendo por la canalización de estas nece-

sidades en el consumo de imágenes electrónicas que, sin discutir su trascendencia y sus posibilidades comunicativas en masa, va cercenando exteriorización de una imaginaria más cercana a lo humano. Se nos ocurre que el universo de los posters, los álbumes de figuritas o las revistas de historietas, podrían ser los herederos contemporáneos de este universo popular de la imagen impresa.

También podríamos subrayar que todavía se encuentra a la mano de cualquier "desprejuiciado" que se aventure, un trozo de madera y un cuchillo para hacer fluir, en la cocina de cada casa de familia, una imagen/estampa que resguarde y canalice sus posibilidades creativas. Propuesta ésta que corre el peligro de ser señalada como una regresión "romántica" al pasado.

No obstante existen testimonios muy cercanos que nos avalan, desde nuestra misma América del Sur. Se trata de la existencia de una "literatura de cordel" practicada en el nordeste brasileño. Recibe este nombre de su propia manufactura, es decir, de sus modos de realización y presentación. Son pequeños libros que no están cosidos ni abrochados sino tomados por un hilo que los cruza en su mitad (doblez medio) y que se venden a muy bajos precios, en las ferias populares, colgados a su vez en hilos extendidos entre puesto y puesto. Presentan, en sus contenidos, textos que desarrollan una leyenda tejida entre personajes populares, centrada generalmente en la lucha que se entable entre el bien y el mal. A esos textos se suman los grabados en madera de artistas del Pueblo que utilizan, en su mayoría, como instrumentos de corte, navajas, cuchillos y hasta hojitas de afeitar. La impresión es sobre papel de diario pesado, de rápido amarillear, lo que conforma un "todo" atrapador por su frescura y por el testimonio de esa vena desacralizante puebleria y comunitaria que llega algunas veces hasta ser anónima, por el mismo carácter comunitario que suprime la autoría individual cuando lo que interesa es transmitir una tradición o una creencia popular.

"Estas condiciones y objetivos del grabado, a menudo olvidados por quienes hacen de él una versión clausurada del arte, son los que queremos rescatar ahora y en todo momento. La reproducción en serie, que multiplica el número de destinatarios y reduce los costos que el proceso impone, brindan al arte una vía certera de propagación y consumo, dos de sus necesidades capitales".

"(...) por lo tanto, no es el autor el que tiene la exclusividad de su obra, su obra no es única, ni imposible de reiterar, ni destinada al enclaustramiento, sino a la circulación más extensa".

"(...) El grabado, con sus viejas y nuevas variantes —porque también él ha recibido los aportes de aquellos adelantos que citamos—, ofrece entonces un campo singular al arte experimental, basado en los mismos presupuestos que lo lanzaron a la perdurabilidad en el siglo XVI". La América Latina, tierra de artistas grabadores y de pueblos arcaicos que iniciaron la comunicación en el papel (códices mexicanos) "también señala su presencia activa en ese campo de madera, linóleo, cobre, cinc, piedra y seda (1)".

(1) Citas de la nota preparada por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, con motivo de la realización de la Primera Trienal del Grabado Latinoamericano en Buenos Aires (1979), titulada "Difusión y Consumo".

HISTORIA DE LA TECNICA

Nadie sabe cuándo o en qué lugar de Europa occidental empezaron los hombres a imprimir por primera vez dibujos o imágenes a partir de bloques de madera o planchas de metal. El grabado en madera más antiguo, descubierto en Francia en 1370, es "El centurión y dos soldados", encontrado en una demolición cercana a una abadía.

El primer libro impreso con tipos e ilustrado con xilografías es, al parecer, el Edelman de Ulrich Boner, que imprimió en Bamberg Ulrich Pfister, un dignatario eclesiástico e impresor de afición que... no tuvo relación alguna con Gutenberg y su círculo. Pfister hizo dos ediciones distintas de (este libro)... con las mismas ilustraciones, una de ellas sin fecha, y la otra fechada en 1461, es decir, once años antes de la publicación del primer libro impreso con planchas cuya fecha se conoce.

Existen buenas razones para creer que las xilografías fueron anteriores a los grabados al buril sobre plancha de metal y que ambas modalidades fueron, a su vez, anteriores a los aguafuertes. Las pruebas que han llegado hasta nosotros nos permiten suponer que en 1400 se habían hecho muy pocos impresos en Europa, si es que se había hecho alguno. También sabemos que la práctica de la xilografía y el grabado al buril estaba muy extendido a mediados del siglo XV en buen número de países europeos, y que los aguafuertes aparecieron en el sur de Alemania antes de finalizar el siglo.

En general se piensa que, como los instrumentos, los materiales y las destrezas necesarias para hacer xilografías se encontraban en los talleres de pintores y tallistas, la realización de la xilografía se inició en estos talleres. Un razonamiento similar indica que los grabados al buril surgieron en los talleres de los orfebres y plateros, y los aguafuertes en los de los armeros.

Ya hemos dicho que las xilografías más primitivas que conocemos se obtuvieron por frotación del bloque de madera, no por prensado. Indudablemente los xilografos conocieron el uso de la prensa de impresión al mismo tiempo, si no antes, que los impresores de caracteres tipográficos móviles. Se dice que la imagen más antigua de una prensa de impresión para tipos o xilografías es la que aparece en la "Danza de la Muerte", publicada en Lyon en 1499. Hasta casi doscientos años después no surge la primera descripción técnica. No sabemos cómo se imprimían los primeros grabados, pero probablemente se aplicaba algún método de frotamiento o bruñido, método que todavía se utiliza en los talleres de orfebres y armeros. Tampoco sabemos cuándo se empezó a usar la prensa de rodillos, pero seguramente fue a mediados del siglo XV". (Ivins, págs. 40, 41 y 42).

"(...) De ahí que la historia de los impresos no salga del terreno de la conjetura y la determinación aventurada hasta que se utilizaron por primera vez las xilografías como ilustraciones de libros impresos con tipos móviles, gran número de los cuales están fechados o son fechables con un margen de error de sólo unos pocos años. A partir de 1460, aprox., conocemos la historia de la xilografía gracias a una larga y coherente serie de documentos fechados... las xilografías de los libros del siglo XV son, en general, mucho más interesantes en cuanto a obra de arte que las realizadas en forma de hojas sueltas.

Aparte del que ya hemos mencionado, existen varios aspectos demostrativos de que no se buscaba información en estos primeros impresos. Así, por ejemplo, la

primera edición del gran catálogo de las xilografías sueltas del siglo XV realizado por Schreiber describía sólo once retratos y tres vistas, todos los cuales corresponden además a los últimos años del siglo. Creo tener razón al afirmar que no existe en el catálogo de Schreiber una sola xilografía suelta que represente un artificio o un método para hacer algo concreto, salvo, de una manera totalmente accidental e incidental".

"(...) Otro modo de ver que la capacidad informativa de la imagen impresa no fue comprendida hasta mucho después de observar el gran número de xilografías de primera hora pintarrajeadas con unos colores aplicados tan descuidadamente que cubrían y oscurecían sus líneas. Para los compradores, aquellas estampas eran simplemente imágenes y no una clase especial de manifestación gráfica, susceptible de una repetición exacta. La repetibilidad exacta significaba tan poco para aquellos primeros compradores como para los que hoy compran tarjetas de felicitación. En cuanto al autor, el impreso era simplemente una imagen obtenida por un procedimiento que ahorra tiempo y mano de obra cuando se producía en cantidad. La superficie impresora que permitía obtenerlos por presión no era ni más ni menos que una inversión de capital en una maquinaria especializada". (Ivins, página 43).

"La única diferencia material existente entre la xilografía y el grabado al buril sobre plancha de metal, dentro de esta óptica, era que la plancha grabada se desgastaba mucho más rápidamente que el bloque de madera y resultaba más costosa de hacer e imprimir. Mientras los dos cubrieron las mismas funciones, el grabado al buril fue un artículo de lujo en comparación con la xilografía. Es dudoso que xilografías y grabados al buril se convirtieran en objetos de interés para los ricos y poderosos hasta finales del siglo XV. Los intereses intelectuales que representaban, diferían claramente de los burgueses, algo que, en general, ha seguido ocurriendo durante la mayor parte de la historia de los impresos.

Las primeras ilustraciones xilográficas de libros, como los primeros impresos sueltos, estaban pintarrajeados a menudo con un colorido tosco y descuidado. Esta práctica fue mucho menos frecuente en Italia que en el Norte. Es probable que muchos de los libros ilustrados más populares de primera hora se vendieran —a penique los sencillos, a dos peniques los coloreados—, como ocurrió con la famosa Crónica de Nuremberg en 1493. El Schatzbehal de 1491 contiene en realidad unas instrucciones para colorear una de sus ilustraciones. Los libros de Pfister de los años 1460 estaban pintados con tanta intensidad que resultaban simples decoraciones chillonas de las páginas impresas". (Ivins, pág. 44).

TECNICA

El grabado tiene tres etapas en su nacimiento, realizadas por distintos artesanos, la incisión o sea la penetración de la madera y su tallado, la estampación o impresión y la "iluminación". Con características diferentes y métodos variados, las dos primeras se siguen practicando, mientras que la etapa de la iluminación, con la práctica del grabado a color, ha ido desapareciendo para unificarse en la preparación de las planchas y tacos, y su futura impresión.

Todavía se mantienen ciertos rigorismos clásicos en algunos países, donde ambas etapas se realizan independientes entre sí, ya que los procesos difieren y exigen condiciones que no siempre, se centran en el mismo artista o artesano. Realizar el taco de madera o la plancha de metal, grabar la imagen elegida, no es lo mismo

que imprimirla. No siempre el grabador es buen impresor, y viceversa, no siempre el impresor es buen grabador, es más, son dos condiciones independientes y como tales no tienen que estar unidas indefectiblemente.

Sin embargo, poco a poco el grabador, ha ido profundizando en las técnicas impresoras y en la actualidad, se hace difícil encontrar grabadores que no sean los propios impresores de sus planchas y tacos.

La "iluminación" es un arrastre de los códices y ha requerido un artesano especializado. Consistía en pintar a color ciertos arabescos o espacios decorativos de las letras, que por lo general, comenzaban el texto de cada página o inauguraban un nuevo párrafo del libro, Biblias y escritos diversos, testimonian la existencia de esta especialidad, a la cual no pudo escapar tampoco el grabado en general.

A pesar de lo afirmado, en la actualidad, algunos grabadores utilizan el método de iluminar (con acuarela o témpera tratadas con almidón, sin desdeñar el uso de las tintas xilográficas o de imprenta) ciertas zonas de composición cerrada, que por sus características, de forma y dimensión, permiten que el relleno manual, respete la exacta reproducción de la edición seriada.

La incisión, corresponde a la xilografía, forma que se usó en el oriente con el advenimiento del papel (aprox. 848 a.C.) y posteriormente en occidente con la baraja —aprox. siglo XI—. La técnica xilográfica se origina con la incisión en la madera, lo que da como resultado un grabado en relieve. Así la zona a estampar es la que queda en la superficie que será el soporte de la talla.

La madera más conveniente es el palo blanco (Iburú Moroté), árbol de nuestro país, de las familias de las leguminosas (*Calyciphyllum multiflorum* Gr. o *Myrsine* Grisebacho, Hier).

En relación a los instrumentos y calidad de duras y blandas de las maderas utilizadas, los mismos han ido variando, no únicamente por el desarrollo de la técnica de los cortantes, sino también por la existencia zonal de la segunda. A ello se agrega la ideología de época y el sentimiento que predomine sobre ella, al concepto de orden artístico, se responderá con una clásica postura de presupuesto respetuoso, su resultado será un uso de instrumental rígido, atado a las tradiciones de cada técnica de grabado, con selecciones de papeles especiales y también con tradición dentro del material.

Por el contrario, cuando impera la ideología de la aventura, todos los implementos cortantes, sin calificación previa, serán utilizados por el solo hecho funcional de poder hendir, así ocurrirá con los papeles, es una etapa de goce experimental y de acción en libertad.

BIBLIOGRAFIA

- IVINS Jr. W. M. — Imagen impresa y conocimiento - Col. Comunicación visual - Edit. Gustavo Gilli. S. A. España - 1975.
- BALAN A. A. — La xilografía - Colección "Las técnicas de las artes visuales" - Centro Editor de América Latina - Número 12 - 1969.
- LOPEZ ANAYA F. — El grabado en color - Colección "Las técnicas de las artes visuales" - Centro Editor de América Latina - Número 11 - 1969.
- ADAM ESTEBAN — Manual del xilógrafo - Edit. del autor - Buenos Aires - 1963.

